

"La Rivista di Engramma (online)" ISSN 1826-901X [Engramma](#)

- [warburg & mnemosyne](#)
- [temi di ricerca](#)
- [indici](#)
- [archivio](#)
- [libreria](#)
- [colophon](#)
- -

[170 | dicembre 2019](#)

97888948401

titolo

Il trionfo della non-ragione

La comprensione del male in Troiane di Euripide

Alessandro Grilli

[English abstract](#)



1 | *Troiane* di Euripide, regia di Muriel Mayette-Holtz, Fondazione Inda, Teatro greco di Siracusa 2019. La scena della follia di Cassandra.

Con la scelta di rappresentare *Troiane*, nella primavera del 415 a.C., Euripide conferma, al di là di una straordinaria capacità di esplorazione dei registri patetici della tragedia, la sua acuta consapevolezza politica e intellettuale: nella città impegnata fin dal 431 nella grande guerra contro Sparta e i suoi alleati, il dissenso antibellicista aveva sì trovato un'eco nella voce potente di altri drammaturghi (si pensi agli *Acarnesi* e alla *Pace* di Aristofane, rispettivamente del 425 e del 421, segno di un 'pacifismo' su cui Corsini 1991 e Grilli 1992, 13 ss.), ma non aveva impedito alla grande massa ateniese di appoggiare, proprio in quella stessa primavera del 415, la proposta di Alcibiade e lanciare quindi un'offensiva contro Siracusa e gli alleati di Sparta in Sicilia.

Il collegamento di *Troiane* con i preparativi della spedizione in Sicilia, come pure con la rappresaglia contro Melo nell'anno precedente, è nondimeno oggetto di vivace discussione: gli studi otto-novecenteschi, a partire dal lavoro di Adolf Schöhl, riconducono il 'messaggio' politico del testo a una critica della rappresaglia ateniese contro Melo, avvenuta nel 416 a.C., pochi mesi prima della messa in scena della tragedia (Schöhl 1839). Da allora questa connessione, intesa come più o meno centrale e significativa, è stata considerata patente e acquisita dalla maggior parte della critica (gli studi più recenti sono elencati da Kovacs 2018, 3 n. 3). Altri studiosi, al contrario, la valutano con cautela (come Lloyd-Jones 1971, 146) o la contestano con veemenza (si vedano ad esempio le argomentazioni di van Erp Taalman Kip 1987, riprese da Roisman 1997 e, con maggiore decisione, da Kovacs 1997). David Kovacs ripercorre e sintetizza i principali dati relativi alla questione e cerca di provare l'assenza di riferimenti anche solo indiretti ai fatti di Melo (Kovacs 2018, 2-15).

Gli argomenti contro il richiamo a questo evento politico (argomenti storici e cronologici, *in primis*) sembrano solidi, ma riflettono uno sguardo analitico insensibile ai fattori propriamente letterari del testo. I meccanismi dell'empatia presupposti nel destinatario implicito di *Troiane*, in modo non dissimile da quanto avviene nei *Persiani* di Eschilo, come argomenta Georgia Xanthaki-Karamanou, determinano senza mezzi termini l'identificazione del pubblico

ateniese con le prigioniere della città sconfitta (Xanthaki-Karamanou 2010). Sarei incline a condividere la posizione di Neil Croally, che la risonanza dei fatti politici più recenti fosse un'opzione non obbligata ma senz'altro possibile per lo spettatore ateniese del 415 (Croally 1994; la posizione è ripresa anche da Goff 2009). Il fatto che Atene sia menzionata elogiativamente negli stasimi (un tratto del resto ricorrente in tragedia) è irrilevante per gli schieramenti emotivi, e per le riflessioni di carattere generale che da essi prendono spunto. Ha certo ragione Kovacs a ricordare (2018, 5 n. 10) che la guerra è per i Greci un male ubiquitario ma non assurdo e inaccettabile come nella nostra "post-nuclear age"; tuttavia il suo desiderio di mostrare come **Troiane** non siano una tragedia pacifista bensì un dramma di riflessione religiosa sulla mutevolezza della sorte umana e sui criteri della giustizia divina lo porta a sottovalutare i non pochi indizi di rappresentazione critica della guerra nel **corpus** euripideo (cfr. ad es. **Cresfonte** fr. 453 Kannicht e le osservazioni relative in Di Benedetto 1971, 130 sgg.).

All'aspettativa ottimistica di un esito vittorioso, che possiamo presumere diffusa in Atene a fronte delle nuove iniziative imperialistiche della polis, **Troiane** oppongono un discorso che evidenzia come, al di là di ogni retorica bellicista, le guerre siano inumane e mostruose comunque – anche, e forse soprattutto, quando si vince. Rappresentare gli eroi di Omero come fatui e spietati predoni, una scelta così antipatriottica nel 415, è una scelta marcata, e squisitamente politica, dell'autore, e sappiamo che essa era estesa anche ai drammi perduti della trilogia di cui **Troiane** facevano parte; infatti, benché la composizione non sia del tutto perspicua, come mostra Ruth Scodel, la trilogia del 415 è senz'altro tematicamente omogenea (Scodel 1980; per una diversa opinione si veda invece Koniaris 1973). Più precisamente, nel **Palamede** l'azione si spostava nel campo greco e ruotava intorno alla viltà indegna di Odisseo – non a caso individuato anche in **Troiane** ai vv. 721-3 come il principale promotore della morte di Astianatte – che per invidia calunniava e faceva morire il suo compagno Palamede (sul punto, v. Scodel 1980, 64-121). È chiaro, mi sembra, che la rappresentazione di un eroe come Odisseo nei suoi aspetti più aspri e inumani è indizio di non poco rilievo in favore dell'opinione che vede in questo dramma una condanna a priori per **tutte** le guerre di conquista, anche e soprattutto quando, come nel caso dell'ateniese Euripide, ci si trovava per nascita tra i (presunti) futuri vincitori.

Collegare **Troiane** ai prodromi della spedizione siracusana non è comunque necessario per apprezzare la piena, convinta condanna della guerra che emerge dal testo: nelle parole di Cassandra, la guerra è addirittura incompatibile con l'uso della ragione:

φεύγειν μὲν οὖν ἄνθρωποι πόλεμον ὅστις εὖ φρονεῖ.

Certo, chi ragiona, la guerra la deve fuggire.
Troiane, v. 400.

La guerra è dunque un male che travalica l'orizzonte di specifiche circostanze storiche. Tuttavia nell'economia del dramma la condanna della guerra è in qualche modo solo il punto di partenza, il dato ovvio che qualunque lettura, qualunque messa in scena non può fare a meno di valorizzare. È però di estremo interesse vedere più da vicino in che modo, e con quali presupposti, Euripide abbia scelto di articolare questi contenuti in una forma tragica.

Sul piano formale e tematico, **Troiane** sono il dramma che meglio corrisponde all'idea che l'uomo della strada sembra avere della tragedia greca: uno spettacolo statico dominato dalla morte, dalla sofferenza e dal pianto. Con curioso paradosso, come tanti stereotipi anche questo è vero e falso allo stesso tempo. È vero infatti che **Troiane** sono un dramma quasi privo di azione, cupamente dominato dall'attesa che il compimento della disfatta di Troia disperda le donne superstiti: mentre gli ultimi lutti si realizzano o vengono annunciati, Ecuba e le prigioniere troiane piangono ed esprimono a più riprese la loro angoscia. Secondo Humphrey Kitto, più precisamente, **Troiane** corrispondono, anche nel quadro della complessa tecnica euripidea, alla forma della tragedia lirica propria della fase più antica del dramma tragico (Kitto 1961³, 265-6). David Kovacs sottolinea in particolare come al di là della decisione dell'esercito greco di far morire Astianatte, prima annunciata in scena e poi eseguita fuori scena, non ci siano altri elementi di **Troiane** che rendano necessaria o preferibile l'attuale concatenazione degli episodi (Kovacs 2018, 51-2). In passato il carattere (apparentemente) non strutturato dell'azione è stato censurato da severi giudizi estetici (un esempio per tutti in Haigh 1896, 300).

Ma una lettura sensibile alle concatenazioni tematiche invita, al contrario, a considerare i tre episodi paralleli della tragedia come una sorta di esplorazione – sistematica e crescente – dei livelli di distruzione: nel primo Ecuba paventa la morte di Polissena, anticipa l'ignominia di Cassandra, ed esperisce così l'annientamento completo sul piano dei suoi affetti familiari; nel secondo, dopo la conferma della morte di Polissena, la regina assiste alla condanna di Astianatte, che annienta così anche le prospettive politiche troiane, vanificando la cauta aspettativa di una rinascita della città (vv. 701-5); nel terzo, il confronto con Elena le conferma l'impossibilità di recuperare un equilibrio anche su un piano di principio – in termini di giustizia umana o metafisica. Distrutte la famiglia e la gloria di Troia, la presentita, indenne reintegrazione di Elena nel suo contesto originario rivela alla vecchia regina l'impossibilità della speranza in una teodicea anche solo postuma (per una discussione approfondita della logica compositiva del dramma si veda anche Albin 1976).

Se è dunque innegabile l'abbattimento attonito e inesorabile che domina **Troiane**, è però completamente falsa l'idea che il lutto statico e contemplativo rappresenti la forma tipica della tragedia greca; al contrario, la tragedia ruota normalmente intorno a un'azione drammatica saliente, esito dello scontro fra principi o obiettivi incompatibili che si incarnano nei personaggi principali, obbligati spesso a scelte laceranti. In **Troiane**, pertanto, Euripide privilegia un percorso coraggiosamente **atipico**, anche rispetto al resto della sua produzione. Lo prova, tra l'altro, la completa assenza di 'rovesciamento' (περιπέτεια): questo aspetto, che è considerato cruciale per la forma tragica da Aristotele (**Poetica** 1452b 30-2), viene valorizzato di norma dalla stessa prassi drammatica euripidea. La sua assenza è dunque estremamente marcata, e segnala, con l'eccezionalità stessa della scelta formale, il carattere estremo della situazione drammatizzata. È molto pertinente, a mio avviso, la considerazione di Francis M. Dunn, che in proposito osserva:

The play depicts the aftermath of a **monumental reversal**, the fall of Troy, where no significant change in fortune is possible for the captive women (Dunn 1993, 23; corsivo mio).

Quel 'rovesciamento' così essenziale per la dinamica tragica (dove tra l'altro esso coincide spesso con un momento di comprensione, come nell'**Edipo Re** di Sofocle) funge dunque, in **Troiane**, soprattutto da effetto di 'realizzazione', di comprensione veritativa, una comprensione riservata in primo luogo al destinatario teatrale (così Arrowsmith 1963, 53). L'eccezionalità delle scelte formali di **Troiane** emerge anche grazie al confronto con l'**Ecuba**, una tragedia anteriore di circa dieci anni che drammatizza altri aspetti della stessa materia mitica. La struttura drammatica dell'**Ecuba**, alle radici della **revenge tragedy** moderna, piega l'azione principale a una splendida esplorazione della resilienza femminile dopo la sconfitta di Troia; non a caso l'**Ecuba**, inclusa insieme a **Oreste** e **Fenicie** nella cosiddetta 'triade bizantina' euripidea, è stata per molti secoli fra i testi più letti e amati di questo drammaturgo (una sintesi dei dati in Battezzato 2018, 18-22).

Viceversa, in **Troiane** un'azione propriamente tragica è circoscritta al segmento che va dalla speranza che Astianatte possa crescere e rifondare la città (vv. 701-5) fino al momento, immediatamente successivo, in cui Taltibio annuncia la condanna a morte del bambino (v. 719). Al di là di questo subitaneo apice drammatico, l'intera tragedia è focalizzata sulle emozioni che eventi definitivi e irrimediabili suscitano nei personaggi. In primo luogo nella protagonista Ecuba, che occupa la scena senza interruzioni, riflettendo sulla fine della città, sul proprio destino e su quello delle persone non ancora scomparse. Al culmine di questo percorso, la morte di Astianatte rappresenta la fine ultima e irrimediabile di Troia, colpita anche nella possibilità di risorgere in futuro. Prima di quel momento, i momenti di interazione con Cassandra, Andromaca ed Elena, nei tre episodi del dramma, mettono la vecchia regina di fronte alle tante forme che può assumere il male prodotto dalla guerra.

Il punto di vista di Ecuba, le sue emozioni e le sue riflessioni accorate ma penetranti sono la sostanza di questa tragedia, che mi sembra giusto considerare, più di ogni altra fra le opere di Euripide che ci sono conservate, con la possibile eccezione delle **Baccanti**, un vero e proprio dramma filosofico. È proprio nelle trasformazioni del punto di vista della vecchia regina che si può cogliere con più chiarezza un percorso di evoluzione lineare, pur nell'apparente staticità dell'azione. Molti hanno sottolineato anche la staticità di Ecuba, ugualmente dolente attraverso tutta la tragedia (un orientamento su questo personaggio nel dramma in Goff 2009; v. anche Nancy 2016, 84-5).

Tuttavia, la devastazione sconsolata del prologo non è la stessa che sorregge il disordinato, irregolare compianto finale: in quell'arco di tempo, Ecuba è passata da una sofferenza irreflessa, che ancora trovava sfogo nel canto e nel lamento (μοῦσα δὲ χαῦτη τοῖς δυστήνοισι ἄτας κελαδεῖν ἀχορεύτους; "Ecco la musica di chi soffre: l'urlo di dolore per disgrazie che non vogliono danze", vv. 120-1), a un dolore metafisico, che le fa guardare con ironia alla possibilità stessa di essere consolati dalla fama poetica (εἰ δὲ μὴ θεὸς ἔστρεψε τάνω περιβαλὼν κάτω χθονός, ἄφανεις ἂν ὄντες οὐκ ἂν ὑμνήθημεν ἂν ἢ μούσαις ἀοιδὰς δόντες ὑστέρων βροτῶν; "È solo perché il dio ha rovesciato e affossato la nostra terra che adesso tutti ci conoscono. Così ispiriamo il canto degli uomini a venire", vv. 1242-5).

Il passaggio è dalla devastazione ancora possibilista (οὐ ταῦτόν, ὦ παῖ, τῷ βλέπειν τὸ κατθανεῖν ἢ τὸ μὲν γὰρ οὐδὲν, τῷ δ' ἐνεῖσιν ἐλπίδες, "Essere vivi o morti non è lo stesso, figlia; la morte è il nulla, nella vita c'è speranza", vv. 632-3) alla disperazione assoluta, che della vita considera con scetticismo anche i valori supremi – come nelle parole pronunciate davanti al cadavere di Astianatte:

εἰ μὲν γὰρ ἔθανες πρὸ πόλεως ἥβης τυχὼν ἢ γάμων τε καὶ τῆς ἰσοθέου τυραννίδος, ἢ μακάριος ἦσθ' ἂν, εἴ τι τῶνδε μακάριον.

Se fossi morto per la patria, dopo aver raggiunto l'età adulta, le nozze, il potere che rende simili agli dei, avresti conosciuto la felicità – se in queste cose può esserci felicità.

Troiane, vv. 1168-70.

La chiave di lettura di Troiane, questa la mia idea di fondo, è che alla non-azione evenemenziale del dramma corrisponda di fatto un'azione filosofica di decostruzione, un percorso di comprensione graduale con cui Ecuba esperisce e segue il crollo, determinato dalla guerra, di ogni possibile ordine simbolico. William Arrowsmith sottolinea la componente di agnosticismo critico comune a tutto il teatro euripideo:

The immediate, salient fact of Euripides' theater is the assumption of a universe devoid of rational order, or of an order incomprehensible to men. And the influence of Aristotle is nowhere more obvious than in the fact that this aspect of Euripides' theater is the one least often recognized or acted upon by critics. Yet it is stated both explicitly and implicitly from play to play throughout Euripides' lifetime (Arrowsmith 1963, 36).

L'esito della distruzione – conosciuta non di lontano come nei racconti epici o nei dipinti, ma vissuta come esperienza diretta (καὶ τὸν φυτουργὸν Πρίαμον οὐκ ἄλλων πάρα ἢ κλύουσ' ἔκλυυσα, τοῖσδε δ' εἶδον ὄμμασιν ἢ αὐτὴ κατασφαγέην' ἐφ' ἐρχέωι πυρῶν; "Ho pianto Priamo, il loro padre, e non al sentinella raccontare la morte: l'ho visto con questi occhi sgobbato sull'altare della casa", vv. 481-3) – permette alla protagonista di prendere graduale coscienza della precarietà convenzionale che smaschera come vacui e irrisori i sistemi simbolici e i valori che essi esprimono. Le regole che gli uomini si sono dati, e da cui fanno derivare le virtù e l'orgoglio della loro presunta eccellenza, in realtà non valgono, e non sono mai state valide, perché sono sempre state disattese o tutt'al più esibite come schermatura ideologica: l'azione del dramma mostra, e Ecuba comprende bene, che gli impulsi irrazionali – la violenza, l'avidità, il desiderio di potere e di sesso – sono i veri e unici principi guida di un mondo in cui la bellezza e la gioia sono solo momentanea illusione:

θνητῶν δὲ μῶρος ὅστις εὖ πράσσειν δοκῶν ἢ βέλαια χαίρει τοῖς τρόποις γὰρ αἱ τύχαι, ἢ ἐμπληκτος ὡς ἄνθρωπος, ἄλλοι' ἄλλοι' ἢ πηδῶσι.

È folle chi sta bene e soddisfatto pensa che così sarà sempre. La fortuna si comporta come un uomo impazzito – salta ora qua ora là.

Troiane, vv. 1203-6.

Le tappe di questa decostruzione si estendono gradatamente a ogni possibile ambito dell'ordine simbolico. In primo luogo, i valori della guerra: Troia non è stata sconfitta da Achille, da quel coraggio militare nobile e disinteressato che l'epica ci ha abituati a considerare il vertice di tutte le virtù, ma da un ragazzo ignobile (δόλιον ... ἄταν; "la rovina di un inganno", v. 530), che si risolve subito dopo in carneficina di vittime indifese (σφαγαὶ δ' ἀμφιβόμοι ἢ Φρυγῶν ἔν τε δαμόνιος ἢ καρότομος ἐρημία; "Uomini sgozzati agli altari, teste mozzate nelle camere: Troia è un deserto", 562-4). Presso i vincitori, che sono di fatto truffatori e vigliacchi, il valore militare non ha corso; esso resta quindi una prerogativa degli sconfitti, che non a caso non hanno nemmeno saputo immaginare l'abominio dell'inganno e sono i soli ad aver combattuto nel rispetto delle regole. Ma è significativo che le sole parole di lode per il valore militare siano in bocca a Cassandra (v. 386 sgg.; v. 394 sgg.; vv.401-2), che si esprime attraverso continui paradossi e che suggerisce pertanto anche una lettura ironica di quelle affermazioni (sul problema v. Mueller-Goldingen 1996, 37-9; non a caso le riprese contemporanee del dramma insistono spesso su questa dimensione nell'intero episodio di Cassandra: Goff 2009, 100).

Anche la virtù civile non è premiata: le virtù domestiche di Andromaca, che il personaggio ripercorre con un sussiego forse poco opportuno (vv. 645 sgg.), sono in realtà sciorinate dal personaggio proprio per mostrare come anch'esse non siano state capaci di garantire niente se non ulteriore sciagura (vv. 657-60). L'obbligo di una nuova vita accanto al figlio dell'assassino di Ettore sottolinea solo la fungibilità di quelle virtù, che in un mondo alla rovescia come quello degli sconfitti hanno solo il paradossale 'vantaggio' di far crescere il pregio della schiava.

In terzo luogo, la giustizia non ha corso. E infatti Elena vince anche se perde: è questo il senso della scena agonale (v. 903 sgg.), in cui Ecuba si assicura una indubitabile vittoria argomentativa ma non può fare a meno di anticipare (come suggerisce la splendida gnome del v. 1051, οὐκ ἔστ' ἐραστῆς ὅστις οὐκ αἰεὶ φιλεῖ; "Non c'è amante che non ami sempre", e come lo spettatore sa dal IV libro dell'Odissea) che l'atteggiamento seduttivo della sua avversaria finirà per avere la meglio su Menelao, rappresentato come marito burbanzoso ma tendenzialmente prono al desiderio. Sull'episodio di Elena orienta Kovacs 2018, 261-6: alla maggioranza degli studiosi, che ammettono la prevalenza di Elena sul piano dei fatti, anche se non in termini etici e simbolici, si contrappone Michael Lloyd, che sottolinea come la decisione iniziale di Menelao, che intende punire Elena dopo il ritorno a Sparta, non sia smentita mai durante l'episodio (Lloyd 1984). Ma è difficile postulare la totale indipendenza, nella sensibilità del pubblico antico, dalla versione odissiacca, che mostra Elena a Sparta, felicemente pacificata col marito. In tal senso la visione che il Coro ha di Elena mentre si specchia sulla nave durante il viaggio di ritorno anticipa l'ineffettualità delle sciagure che solo in teoria incombono su di lei: se non è ironica, la perifrasi Διὸς κόρη ("figlia di Zeus") con cui la bellissima e volubile donna viene definita dal Coro al v. 1109, sottolinea l'imperturbabilità e la distanza del personaggio dalle vicende del popolo da lei stessa avviato alla rovina.

Ma la crisi della giustizia umana non è tutto: oltre al venir meno di questa fondamentale tutela delle vittime, anche la giustizia divina sembra scomparsa. La volontà personale e l'intercessione degli dei sono sì evocate e riconosciute, ma solo per mostrare che gli dei sono in ultima analisi indifferenti al destino degli uomini e ai valori morali sulla terra; per loro stessa ammissione, essi sono volubili nei loro affetti (Poseidone nel prologo chiede stupito ad Atena: μῶς τε λίαν καὶ φιλεῖς ὃν ἂν τύχῃς; "Odi e ami senza misura, come capita?", v. 68), e anche quando scelgono di unirsi agli uomini, il legame che ne risulta, pure gratificante e prestigioso per questi ultimi (ὡς τότε μὲν μεγάλως Τροίαν ἐπύργωσας [scil. Ἐρώς], θεοῖσιν ἢ κῆδος ἀναψάμενος; "di che grandiosa corona l'hai [scil. Amore] cinto Troia per quel legame con gli dei!", vv. 844-5), non sarà utile nel momento del bisogno.

È questo il senso dello struggente secondo stasimo, in cui gli amori di Zeus e di Aurora per i troiani Ganimede e Titono si rivelano come una svolta positiva solo per i due ragazzi, che vengono assorbiti anch'essi in un'aura di olimpica indifferenza di fronte alla rovina della madrepatria (τὰ δὲ σὰ δροσέοντα λουτρά ἢ γυμνασίῳ τε δρόμοι ἢ βεβάσι, σὺ δὲ πρόσωπα νεα- ἢ ῥὰ χάρισι παρὰ Διὸς θρόνοισι ἢ καλλιγάλανα τρέφεις; "Sono scomparsi i tuoi freschi lavacri, i le piste dei ginnasi – ma il tuo volto l'è sempre bello, giovane, sereno ἢ vicino al trono di Zeus", vv. 833-7. Non condivido assolutamente la lettura di Ann Burnett, secondo cui il richiamo alla passata prosperità di Troia potrebbe suggerire una lettura della tragedia come punizione della passata superbia di Ecuba (Burnett 1977).

La crisi che investe i vari piani delle assiologie tradizionali, infine, si estende a comprendere anche la visione metafisica del mondo: anche l'ordine simbolico garantito dalla religione, infatti, è dissolto. Anche il rito perde la sua funzione primaria di consolazione individuale e di supporto alla coesione

comunitaria. Non a caso la componente rituale, che pure ha immenso rilievo in *Troiane*, appare solo attraverso il filtro distorto della parodia o della decostruzione: si pensi al canto nuziale di Cassandra, che reagisce allo stupro subito (ma anche alla prospettiva delle nozze forzate, come pure alla consapevolezza della morte futura sua e di altri) con la simulazione di un rituale gioioso, in cui i rapporti tra significante e significato sono capovolti e orrendamente perversi (v. 308 sgg.). Si pensi anche allo stesso compianto finale sul cadavere di Astianatte (v. 1167 sgg.): come ha persuasivamente mostrato Luigi Battezzato, anche lì il rito è presupposto solo per essere negato: lungi dal porsi al centro di un moto di ricostruzione collettiva, l'esecuzione 'anomala' del lamento funebre evidenzia l'isolamento disperato della protagonista, e l'impossibilità di un superamento della devastazione (Battezzato 1995, 152-7).

A monte di tutto, il crollo dell'ordine simbolico esplorato nel dramma trova una sua radice unitaria in una complessiva crisi del *logos*, inteso nelle sue tante accezioni: una crisi segnata in primo luogo dall'irrelevanza della ragione per gli eventi umani, giacché il mondo si rivela sospinto da impulsi irrazionali che finiscono per danneggiare i loro stessi soggetti (come nel caso di Menelao, che è vittima di Elena **due volte**; o nel caso di Agamennone, che uccide chi ama per il bene di chi non ama, vv. 370-3). Il mondo è completamente irrazionale, il mondo è dominato dal male, dunque il male è un effetto della mancanza di ragione: questo sillogismo non è mai espresso, ma è il solo strumento che permetta di spiegare alcune affermazioni marcate e spiazzanti di Ecuba. Ad esempio quando la vecchia regina condanna, in modo reciso e in ultima analisi paradossale, la prevalenza delle emozioni sulla ragione come criteri di scelta (οὐκ αἰνῶ, φόβον ὅστις φοβείται μὴ διεξελθὼν λόγῳ; "È inaccettabile la paura che agisce senza il filtro della ragione", vv. 1165-6). E, soprattutto, la strana, perturbante, bellissima preghiera a Zeus, da cui emerge l'urgenza di un principio regolatore del mondo basato sulla ragione:

ὦ γῆς ὄχημα κατὰ γῆς ἔχων ἔδραν, ὅστις ποτ' εἰ σύ, δυστόπαστος εἰδέναι, ἢ Ζεὺς εἴτ' ἀνάγκη φύσεος εἴτε νοὺς βροτῶν, ἢ προσηυξάμην σε πάντα γὰρ δι' ἀπόφον ἢ βαίωνν κελεύθου κατὰ δίκην τὰ θνήτ' ἄγεις.

Tu che sostieni il mondo e che nel mondo hai dimora, chiunque tu sia, inconcepibile enigma, che tu sia Zeus o necessità della natura o pensiero degli uomini, io ti prego: tutte le cose mortali le governi secondo giustizia, procedendo in silenzio lungo il tuo percorso.
Troiane, vv. 884-8.

La mia traduzione presuppone qui la proposta di David Kovacs, che interpreta il v. 886, come un tricolon disgiuntivo omogeneo, ellittico della prima disgiuntiva εἴτε: la versione antropomorfa chiamata "Zeus" sarebbe solo una delle possibilità di interpretare la forza che governa il mondo, altrimenti spiegabile in termini di astrazione naturalistica o filosofica (Kovacs 2018, 271 che segue la traduzione di Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff e di Langholf 1971, 134). In ogni caso, l'inaudita preghiera di Ecuba va letta a mio giudizio come espressione esasperata e paradossale della perdita di fiducia in un ordine già familiare del mondo, crollato il quale diviene possibile, di necessità, ogni altra visione del trascendente, anche la più lontana dal sentire comune.

La crisi del *logos*, inevitabilmente, riguarda anche la parola come strumento di comunicazione e di espressione: abbiamo visto il ruolo risibile che il testo accorda all'argomentazione, come pure l'esaurirsi della funzione consolatoria propria della parola poetica e del lamento rituale. E infatti una delle battute più significative del dramma Ecuba la pronuncia dopo aver avuto la notizia della morte di Polissena: οὐτὼ δὲ καγὼ πόλλ' ἔχουσα πῆματα ἢ ἄφθογγός εἰμι καὶ παρῆϊσ' ἔχω στόμα; "i miei dolori sono tanti, io non ho più voce, la mia bocca è inerte" (vv. 694-5) – una battuta da cui traspare l'inadeguatezza dello stesso codice linguistico e culturale di fronte a una sofferenza che travalica ogni possibile espressione. Non stupisce insomma che alla fine del suo percorso di rovina e di riflessione Ecuba tenti il suicidio (v. 1282). Il fatto che ella venga sottratta alle fiamme per ordine di Taltibio non fa che confermare questa lettura disumanizzante: come già affermato a proposito di un possibile suicidio di altre prigioniere (μὴ τὸ ταῖσδε πρόσφορον ἔχθρὸν δ' Ἀχαιοὺς εἰς ἔμ' αἰτίαν βάλλῃ; "non voglio che mi venga data la colpa di una cosa che farebbe onore a queste donne, ma sarebbe molto sgradita ai miei capi", vv. 304-5), Taltibio non protegge le donne in nome di valori umani, ma solo perché esse non sono ormai altro che un bene di cui gli è stata affidata la custodia e di cui pertanto egli è responsabile di fronte all'autorità.

In generale, trovo condivisibile la lettura che di questa tragedia fornisce Adrian Poole, che vi ravvisa la volontà, da parte di Euripide, di esplorare una crisi radicale che investe tutti gli ambiti della civiltà ateniese classica:

But reversal, in a larger sense (*metabolé*, as at 1. 615, rather than *peripeteia*), also provides the most vital image of consciousness that the play dramatizes. It differs considerably from the quality of Sophoclean reversal, that forms a crisis and climax long prepared for and worked towards. There is no such temporal process here. The whole play is one instant, one reversal. By reversal, I mean that all-embracing moment of shock, awe and recognition, at which we realize that one world has given way to another. It is the moment of dislocation from one reality to another, from dream to nightmare (Poole 1976, 283, corsivo mio).

Il quadro complessivamente nichilistico che emerge da questa lettura è confermato e **contrario** anche da un'altra considerazione: se è vero che il mondo è retto solo da impulsi primari che sarebbe facile qualificare come 'bestiali' – volontà di potenza e di piacere – è in realtà solo alle radici 'animali' dell'umano che si possono ricondurre alcuni dei più intensi e autentici spunti positivi dell'esperienza, cui il testo allude in un modo che è tanto più efficace quanto più dimesso e discreto. L'affetto che lega Ecuba alle donne è quello di un uccello che gorgheggia insieme ai suoi piccoli (vv. 146-7); il bambino impaurito è un "pulcino" (νεοσσός, v. 751) che cerca il riparo dell'ala; l'amore di Andromaca per Ettore è teneramente assimilato a quello di una "cavalla", che una volta privata della sua compagna non riesce più a lavorare (vv. 669-70). Qualificare come bestiali gli impulsi distruttivi è insomma un effetto dell'ideologia immanente al nostro linguaggio, non certo delle intenzioni poetiche di Euripide. In *Troiane* gli animali sono *illustrans* della vittima innocente, e solo a loro somiglia tutto quanto nell'uomo si possa veramente considerare 'umano'.

Parallelamente, un'attenzione struggente è dedicata alla dimensione fisica della persona e alla quotidianità più umile dell'esistenza: la descrizione dello scudo di Ettore, con l'impronta del braccio nell'impugnatura e le tracce di "sudore sul bordo" (ἵτνός τ' ἐν εὐτόρνουσι περιδρόμοις ἰδρῶς, v. 1197), presuppone una visione dell'eroismo antipodica rispetto al roboante e disonesto discorso dei vincitori – una visione dove l'eroismo non è aristia ma fatica quotidiana (ὄν ἐκ μετώπου πολλὰ μὲν πόνους ἔχων ἢ ἔσταζεν Ἐκτώρ προσιθεὶς γενεῖαδι; "Ettore spesso, combattendo, ti accostava al mento, e il sudore gli stillava dalla fronte", vv. 1198-9) e dove l'amore si allarga ad accogliere anche i segni più umili dell'esistenza (ὥς ἡδὺς ἐν πόρπακι σῶν κείται τύπος; "È dolce l'impronta che è rimasta nell'impugnatura", v. 1196). Euripide mostra qui una sensibilità e un'attenzione per le tracce degli affetti che richiama, a millenni di distanza, la Virginia Woolf di *Jacob's Room* o di *To the Lighthouse*.

Nota dell'Autore

Il testo di *Troiane* è quello di David Kovacs (Oxford 2018). Le traduzioni sono mie, e riprendono, con lievi modifiche, la versione messa in scena nell'ultima stagione del Teatro greco di Siracusa (Grilli 2019). Questo saggio sviluppa la **Nota del traduttore** scritta per la stessa occasione (Grilli 2019).

Bibliografia

- Albini 1976
U. Albini, *Linee compositive delle Troiane*, in O. Longo (a cura di), *Euripide: Letture critiche*, Milano 1976, 153-162.
- Arrowsmith 1963
W. Arrowsmith, *A Greek Theater of Ideas*, "Arion", 2.3 (1963), 32-56.
- Battezzato 1995
L. Battezzato, *Il monologo nel teatro di Euripide*, Pisa 1995.

- Battezzato 2018
Euripides, *Hecuba*, ed. by L. Battezzato, Cambridge 2018.
- Burnett 1977
A. Burnett, *Trojan Women and the Ganymede Ode*, "Yale Classical Studies", 25 (1977), 291-316.
- Corsini 1991
E. Corsini, *Aspetti della pace in Aristofane*, R. Uglione (a cura di), *La pace nel mondo antico*, Atti del convegno nazionale di studi, Torino, 9-10-11 aprile 1990, Torino 1991, 73-93.
- Croally 1994
N.T. Croally, *Euripidean Polemic: The Trojan Women and the Function of Tragedy*, Cambridge 1994.
- Di Benedetto 1971
V. Di Benedetto, *Euripide. Teatro e società*, Torino 1971.
- Dunn 1993
F.M. Dunn, *Beginning at the End in Euripides' Trojan Women*, "Rheinisches Museum", 136.1 (1993), 22-35.
- van Erp Taalman Kip 1987
A.M. van Erp Taalman Kip, *Euripides and Melos*, "Mnemosyne" 40 (1987), 414-419.
- Goff 2009
B. Goff, *Euripides. Trojan Women*, London 2009.
- Grilli 1992
A. Grilli, *Inganni d'autore. Due studi sulle funzioni del protagonista nel teatro di Aristofane*, Pisa 1992.
- Grilli 2019
Euripide, *Le Troiane*, trad. di A. Grilli, Fondazione Inda, Siracusa 2019, 102-132.
- Goff 2009
B. Goff, *Euripides: Trojan Women*, London 2009.
- Haigh 1896
A.E. Haigh, *The Tragic Drama of the Greeks*, Oxford 1896.
- Kitto 19613
H.D.F. Kitto, *Greek Tragedy: A Literary Study* [1939], London 1961³.
- Koniaris 1973
G.L. Koniaris, *Alexander, Palamedes, Troades, Sisyphus – A Connected Tetralogy? A Connected Trilogy?*, "Harvard Studies in Classical Philology", 77, 1973, 85-124.
- Kovacs 1997
D. Kovacs, *Gods and Men in Euripides' Trojan Trilogy*, "Colby Quarterly", 33 (1997), 162-176.
- Kovacs 2018
Euripides, *Troades*, ed. with intr. and comm. by D. Kovacs, Oxford 2018.
- Langholf 1971
V. Langholf, *Die Gebete bei Euripides und die zeitliche Folge der Tragödien*, Göttingen 1971.
- Lloyd 1984
M. Lloyd, *The Helen scene in Euripides' Troades*, "Classical Quarterly" 34 (1984) 303-313.
- Lloyd-Jones 1971
H. Lloyd-Jones, *The Justice of Zeus*, Berkeley 1971.
- Mueller-Goldingen 1996
C. Mueller-Goldingen, *Die Kassandraszene in Euripides' Troades (308-461)*, in H. Becker; C. Mueller-Goldingen (Hg.), *Ἰ Α Ὑ Ἔ Η*, Festschrift für Carl Werner Müller zum 65. Geburtstag am 28. Januar 1996, Berlin 1996, 33-51.
- Nancy 2016
C. Nancy, *Euripide et le parti des femmes*, Paris 2016.
- Poole 1976
A. Poole, *Total Disaster: Euripides' the Trojan Women*, "Arion" 3.3 (1976), 257-287.
- Roisman 1997
J. Roisman, *Contemporary allusions in Euripides' Trojan Women*, "SIFC" 15 (1997), 38-47.
- Romilly 1961
J. de Romilly, *L' évolution du pathétique d' Eschyle à Euripide*, Paris 1961.
- Schöll 1839
A. Schöll, *Beiträge zur Geschichte der griechischen Poesie*, Berlin 1839.
- Scodel 1980
R. Scodel, *The Trojan Trilogy of Euripides*, Göttingen 1980.
- Xanthaki-Karamanou 2010
G. Xanthaki-Karamanou, *The Persae of Aeschylus and the Troades of Euripides: a similar approach to the war on the part of the defeated?*, in J.F. González Castro et alii (eds), *Perfiles de Grecia y Roma*, Actas del XII Congreso Español de Estudios Clásicos, Valencia, 22 al 26 de octubre de 2007, Madrid 2010, 735-741.

English abstract

This paper is an attempt to interpret the peculiarly static and asyndetic structure of Euripides' *Trojan Women*, as well as its overtly pessimistic stance, as a reflection of the philosophical crisis undergone by late 5th c. Athenian culture. At the peak of its power, Athenian democracy fails more and more to give birth to political projects that can grant the polis both its growing prosperity and a cultural identity consistent with traditional axiologies. The consequences of war, as they are shown in this text, may be read as a philosophical metaphor: what war destructs are not only human lives and the bonds of families and political communities, but the very possibility of an ethical order whatsoever. Hence Hecuba's disillusioned, desperate glance on what remains of all forms of symbolic order: military valour, social behaviours, human justice and the ultimately ineffective or irrelevant power of the gods.

key words | Euripides, Trojan Women; Greek tragedy; Greek philosophy; Pessimism and Greek tragedy; Late 5th century BCE Ethics.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, [seguendo la procedura peer review a doppio cieco](#), hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.
(v. [Albo dei referee di Engramma](#))

temi di ricerca

[Filosofia](#) [Arti visive e Iconologia](#) [Teatro e arti performative](#) [Archeologia](#) [Architettura](#)

indici

[Testi inediti e rari](#) [Interviste](#) [Indice per autore](#)

colophon

[Presentazione](#) [Comitato scientifico internazionale](#) [Redazione](#) [Centro studi ClassicA](#) [Associazione culturale Engramma](#) [Policy e procedure redazionali](#) [albo Referee](#)

libreria

[libreria](#)

[archivio](#)

[pdf](#) [1](#) [2](#) [3](#) [4](#) [5](#) [6](#) [7](#) [8](#) [9](#) [10](#) [11](#) [12](#) [13](#) [14](#) [15](#) [16](#) [18](#) [19](#) [20](#) [21](#) [22](#) [23](#) [24](#) [25](#) [26](#) [27](#) [28](#) [29](#) [30](#) [31](#) [32](#) [33](#) [34](#) [35](#) [36](#) [37](#) [38](#) [39](#) [40](#) [41](#) [42](#) [43](#) [44](#) [45](#) [46](#) [47](#) [48](#) [49](#) [50](#) [51](#) [52](#) [53](#)
[54](#) [55](#) [56](#) [57](#) [58](#) [59](#) [60](#) [61](#) [62](#) [63](#) [64](#) [65](#) [66](#) [67](#) [68](#) [69](#) [70](#) [71](#) [72](#) [73](#) [74](#) [75](#) [76](#) [77](#) [78](#) [79](#) [80](#) [81](#) [82](#) [83](#) [84](#) [85](#) [86](#) [87](#) [88](#) [89](#) [90](#) [91](#) [92](#) [93](#) [94](#) [95](#) [96](#) [97](#) [98](#) [99](#) [100](#) [101](#)
[102](#) [103](#) [104](#) [105](#) [106](#) [107](#) [108](#) [109](#) [110](#) [111](#) [112](#) [113](#) [114](#) [115](#) [116](#) [117](#) [118](#) [119](#) [120](#) [121](#) [122](#) [123](#) [124](#) [125](#) [126](#) [127](#) [128](#) [129](#) [130](#) [131](#) [132](#) [133](#) [134](#) [135](#) [136](#)
[137](#) [138](#) [139](#) [140](#) [141](#) [142](#) [143](#) [144](#) [145](#) [146](#) [147](#) [148](#) [149](#) [150](#) [151](#) [152](#) [153](#) [154](#) [155](#) [156](#) [157](#) [158](#) [159](#) [160](#) [161](#) [162](#) [163](#) [164](#) [165](#) [166](#) [167](#) [168](#) [169](#)